Historia de la literatura argentina

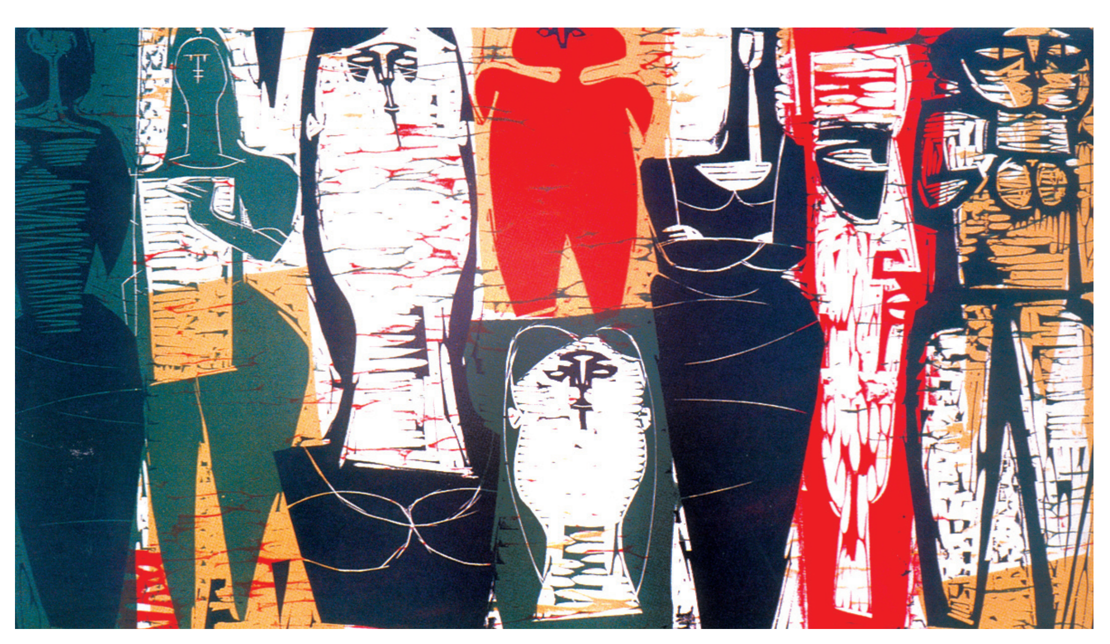
55 La literatura de las vanguardias XVIII

Oliverio Girondo
Enrique Molina
Olga Orozco
Edgar Bayley
Silvina Ocampo
Alberto Girri
Jaime Dávalos
Manuel Castilla



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



“Personajes” de Américo Balán

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

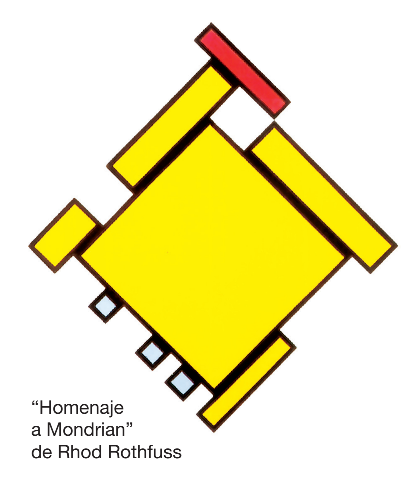
ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Viñeta ilustrativa
de Nougués aparecida
en la revista *Lyra*

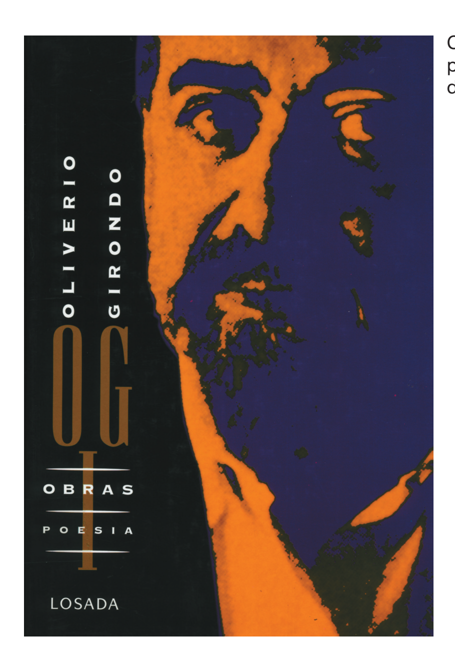
La literatura de las vanguardias XVIII

Cruces poéticos

Hacia 1950, se desarrolló una nueva generación de poetas alrededor de la revista *Ventana de Buenos Aires* (1952) –dirigida por Mario Jorge de Lellis y Roberto Hurtado de Mendoza–, que sostiene una actitud antivanguardista. Opuesta a los postulados del surrealismo y del neorromanticismo de los escritores del ’40, se caracterizó por exaltar en cambio lo nacional y lo popular, por lo que asoció de nuevo lenguaje cotidiano y poesía, en el intento de hacer a esta última comprensible para todos: “Hastiados ya de los que han hecho del poema un trabalenguas, hastiados de los problemas menores del lugar común con que han infectado la poesía los falsificadores de este noble arte, queremos tener una ventana abierta, limpia, generosamente pura, desde donde el espíritu auténtico del poeta pueda abrir su palabra segura”. Literatura “social”, tributaria de Raúl González Tuñón y José Portogalo, encontró en Atilio Jorge Castelpoggi (Buenos Aires, 1919) uno de sus máximos exponentes, cuya inclinación por testimoniar la vida de todos los días se advierte, por ejemplo, en los títulos de sus textos: *Tierra sustantiva* (1952), *Los hombres del subsuelo* (1954), *Cuaderno de noticias* (1956), *Poema del barrio* (1959), *Destino de Buenos Aires* (1961). Por su parte, entre los poetas de la generación del ’40 se fortalecen voces individuales; los surrealistas, como Enrique Molina y Olga Orozco, intensifican la línea existencialista; en la vertiente más cercana a la visión de mundo romántica avanza la obra de Alberto Girri, que a lo largo del tiempo fue adquiriendo distintos valores. Otras tendencias habían cobrado auge con anterioridad, a partir de revistas como *Arturo* (1944), integrada por Carmelo Ardén Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Poetas del “espíritu nuevo”, se llamaron *invencionistas* y se rebelaron contra la función representativa del lenguaje: “Ni expresión (primitivismo); ni representación (realismo); ni simbolismo (decadencia). Invención. De cualquier cosa; de cualquier acción; forma; mito; por mero jugar; por mero sentido de creación; eternidad. Función”. En 1946, se escinde el invencionismo; Kosice, Rothfuss y Arden Quin crean el grupo *madí* con una publicación propia, *Arte madí universal* (que tuvo ocho números entre 1947 y 1954) y una declaración: “Por un arte esencial abolida toda figuración romántico- naturalista”. El movimiento, la Asociación Arte Concreto-Invención, realizó su primera muestra, que fue interdisciplinaria: literatura, pintura, escultura, dibujo, arquitectura, objetos, música, danza. En 1950, otra revista, *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, cobró lugar relevante. Llegó a tener 30 números que incluyeron trabajos de Mario Trejo, Alberto Vanasco, Francisco Urondo, Elizabeth Azcona Cromwell, Alejandra Pizarnik; partió de una posición invencionista para integrar progresivamente y difundir el amplio espectro de la poesía argentina aparecida después del ’40, más allá de la cual ubican la retórica vacía y falsa: “La poesía aparece, así, a la manera de una criatura sagrada haciéndonos accesibles a la vez belleza y conocimiento. Pero una criatura que no se yergue ante nosotros para dictarnos la ley: ella nos espera, silenciosa y oscura a veces, más allá de los derrumbes, perdura y reina en íntima complicidad con nuestra validez de hombres entretejidos en el mundo y honrados por sus enigmas”. Al margen, un poeta martinfierrista como Girondo –cuya casa en Suipacha al 1444 los reunió a él, poeta mayor, junto a otros muchos más jóvenes, Molina, Orozco, Bayley, Pellegrini, Trejo, Vanasco– evoluciona en la línea vanguardista en plena experimentación del lenguaje; y Silvina Ocampo hace su camino solitaria pero perseverante, no esperando ciertamente que décadas más tarde se escuche nítida su voz mientras algunas más afirmadas, en su tiempo, declinan o se opacan.



“Homenaje a Mondrian” de Rhod Rothfuss



Cubierta para el volumen de poesía de la 8ª edición de obras de Oliverio Girondo (1998)

El giro de Oliverio

Luego de la explosión de imágenes multicolores de sus primeros libros, el viraje poético de Oliverio Girondo, entre los ’40 y ’60, es un tanteo de caminos para alcanzar, a través del lenguaje, otras imágenes que den cuenta del escaso sentido de lo meramente perceptible. Su relato *Interlunio* (1937-38), tránsito entre ambas etapas, dispara esta idea: “Yo no soy ni he sido nunca más que un corcho. Durante toda la vida he flotado de aquí para allá sin conocer otra cosa que la superficie”. Lo exterior es asociado con la falta de raigambre y la búsqueda de hondura, que se proyectará en cada uno de los tres siguientes libros y en tres instancias: hacia el interior del yo, hacia el origen de lo argentino y hacia el principio del lenguaje. *Persuasión de los días* (1942) toma como *leit motiv* el “cansancio” esencial: “Cansado/ ¡Sí!/ Cansado/ de usar un solo brazo, / dos labios,/ veinte dedos/ no sé cuántas palabras”. Unida a él, la angustia ante “la nada” y la visión del tiempo como corrosión de la materia y del alma y metaforizado, por ejemplo, con la imagen recurrente de la arena: “De arena el horizonte/ el destino de arena./ De arena los caminos”. Como el futuro –destino, horizonte– se anula, el presente –el existir– es lo único posible: “Ahora es cuando canta/ Ahora/ y no mañana./ Precisamente ahora/ Aquí.”. A partir de esta sensación, el sujeto busca arribar al núcleo del “yo”, expulsar lo que allí hiede: texto escatológico, catártico frente a la náusea creada por lo podrido en el ser. Menudean el vómito, la baba, los miasmas; se repite la descomposición como signo de muerte: “Vomita,/ ¡Sí!/ Vomita,/ largos trozos de vidrio,/amargos alfileres,/turbios gritos de espanto”. En *Campo nuestro* (1946), Girondo bucea en las raíces telúricas de la tradición argentina, tras renegar, desencantado, de esa “tierra sin aliento” que “sólo produce muertos”: Europa.

A la vez que se desplaza por la llanura, espacio vasto que invita al trayecto, se sumerge en sus capas geológicas y descubre la dimensión interior del suelo y del hombre: “Al galoparte, campo, he sentido/ cada vez menos campo y más latido”. Para Francine Masiello, este libro es un puente entre una poética visual –espacial– y una auditiva, a la que arriba, como un tercer camino hacia las profundidades, a través de *En la masmédula.* Entre 1954 y 1963, Oliverio escribe, reescribe y aumenta los poemas que componen esta obra. En el texto, las “palabras” están dispuestas según un principio de atracción, por su sonido, su etimología o su disposición en el plano. Así como los átomos se aglutinan o expanden, por rechazo o simpatía, los signos forman moléculas que terminarán de decidir su forma cuando el lector las agrupe al leerlas: “excoriaciones fiebre de noche que burmua y aola aola aola al abrirse las venas con un pezlampo inmerso en la nuca del sueño hay que buscarlo al poema”. Constelaciones que irradian lo material del signo: arribo a la “masmédula” del lenguaje; al núcleo primero, prelógico, sin referentes convencionales, símbolos ni normas. No se busca crear otra lengua sino llegar al fondo de la

Formas y técnicas

El *isovocalismo* es el encadenamiento de palabras compuestas entera o casi enteramente por una misma vocal.
La *reduplicación* es la repetición de una palabra o parte de ella al comienzo o final de un signo: “sotopausas *sosoplos*”.
La *fusión* es la unión de una o más palabras, para formar otra nueva. Si se acorta alguna de ellas, presenta también apócope: “espiribuceos”.
Los *étimos* implican el rescate etimológico de acepciones de las palabras que han sido olvidadas por el uso lingüístico: “légamo” para decir “pegajoso”.

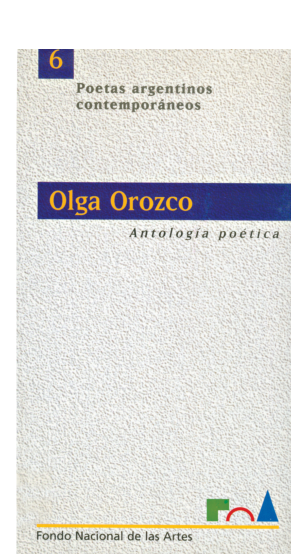
Tapa de un volumen de las *Obras Completas* de Enrique Molina, editadas en 1987



dada, condensando el máximo sentido posible en cada poema. Para ello, se acude a recursos donde el sonido resalta la naturaleza originaria del lenguaje como creador de mundo, no como su reflejo. Isovocalismos que vinculan el sonido repetido con cierto sentido –lo hueco y hondo en la "o": "No sólo/ el fondo fofo/ no sólo el solicroo"–; onomatopeyas, reduplicaciones, invención de palabras por sufijos y prefijos, rescates etimológicos, desplazamientos de categorías gramaticales en la oración o falta de puntuación, figuran el viaje a la médula de la lengua, manifiesto de la esencia del "yo".

El orden del caos

Ningún poema de Enrique Molina significa el "encuentro fortuito" de elementos que el azar hace coincidir, a pesar de la filiación del poeta al espíritu surrealista. Es cierto que de este toma, entre otras cosas, la asociación de imágenes de gran impacto visual y sonoro, la enumeración de estados de ánimo, la sucesión de fragmentos del mundo que repiten sus versos, concatenados en la fluidez vertiginosa que adquiere la lengua del vidente. Este, despojado de la armadura de la lógica y buceador de lo sustancial que es pura promesa, desentraña el sentido de lo existente. Pero se trata de una operación consciente y no de un vano automatismo, de una selección que revela a un escritor inteligente y de rigor expresivo. En *Costumbres errantes o La redondez de la tierra* (1951), el poeta se presenta como "La casa vagabunda sostenida en el viento mientras se / columpia entre las ráfagas" ("Regreso del pródigo"); errante caminador que encuentra su identidad en el mismo proceso de ser, mientras avanza por espacios en que se disgrega lo real aunque se intuye su unidad primigenia; perseguidor de un sentido de la existencia que siempre se escamotea. El hombre, para Molina, no es, "proyecta" ser; aún en el amor todo se alcanza para perderse nuevamente e iniciar el cíclico deambular: "La mujer pálida en cuyos labios fríos brilla el destello de lo/ irrealizable/ Belleza defendida por el cristal de otro mundo/ Belleza de lámpara inmóvil que siempre espera/ Repitiendo con fascinación su llamado/ como el hechizo de la existencia en la ardiente bahía que/ resucita en tu memoria amortajada por el viento" ("Ahora llueve muy lejos de esa noche"). Lo que es fijo, muta; en la tierra, el trayecto va desde el punto de partida hasta el de llegada, que es el mismo. *Amantes Antípodas* (1961) despliega la idea de los opuestos que se atraen, en múltiples metáforas de la experiencia erótica: "y las cálidas bestias doradas por el trópico/ y el jadeo abrasador de la ola que vuelca en tu corazón su/ grito de espasmo y de caída" ("Itinerarios"). El amor sexual es la posibilidad de reconstruir la unidad perdida pero, cuando termina, implica también la conciencia cruda de la diferencia entre seres condenados a transitar por "tanto sitio ilusorio tanto lugar de no llegar nunca" ("Alta marea"). La humanidad vive de no estar satisfecha; el mundo, de progresar abierto en todas direcciones. En esto consiste el orden en el universo para Molina; y el poeta es para él el que ilumina con su palabra regiones en que lo originario aguarda. Por eso la potencia mítica de sus versos en que los hombres, primitivos, se aventuran como si estuvieran en un paraíso equívoco, en donde todo es salvaje y está por descubrirse. *Fuego libre* (1962) –conjunto de romances que constituyen "una especie de desabrido homenaje a la poesía popular", según Molina– y *Las bellas furias* (1968) son nuevos viajes por el mundo y por la memoria del que está en vigilia permanente. *Los últimos soles* (1980) recupera la figura del poeta como alguien que tiene un sentimiento exaltado de la existencia y advierte que la vida y que la muerte no son enemigos. Para Molina, la condición humana, entre una nada y otra nada, se nutre del misterio que sacraliza actos insólitos que son la misma vida cotidiana.



Tapa de la *Antología Poética* de Olga Orozco, en la edición del Fondo Nacional de las Artes

Poética de lo invisible

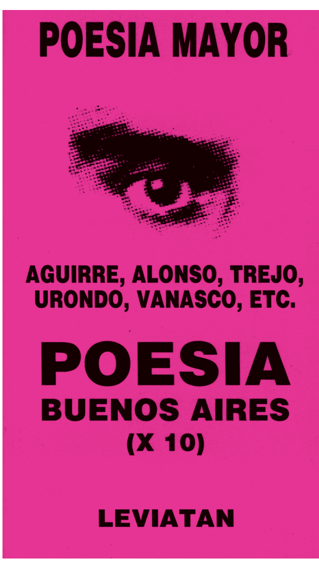
El 17 marzo de 1920 nacía Olga Orozco en la localidad de Toay, La Pampa. Hija de un inmigrante siciliano, Carmelo Gugliota, y de Cecilia Orozco, tomaría de su padre el amor al campo y los bosques arbolados, evocados luego como paraísos conocidos en la infancia, y de la madre, el apellido para la literatura. Hacia 1928, su familia se trasladó a Bahía Blanca, en donde la pequeña Olga estableció una filiación muy intensa con los paisajes marinos que poblarían gran parte de su poesía futura. "Yo empecé a escribir antes de saber escribir. Interrogaba e interrogaba porque no me complacían las respuestas que me daban. Era una niñita muy tímida, muy medrosa y también muy meditativa y preguntaba cosas que ponían en apuro a los mayores. (...) como no me complacían las respuestas, empecé yo a contestar mis dudas con ciertas imágenes", así recuerda sus inicios en una de las últimas entrevistas que dio en su vida, antes de morir en 1999. A los dieciséis años, se mudó a Buenos Aires, donde primero completó el magisterio y, más tarde, ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras. Este espacio propició el contacto con poetas como Daniel Devoto, Alberto Girri y Eduardo Bosco, y le abrió el camino a su carrera literaria. El ingreso al círculo de la revista *Canto*, al mismo tiempo que se cimentaba una amistad con Girondo y Norah Lange, inscribieron a la escritora en una línea que conciliaba el neorromanticismo de la época y la experimentación surrealista que emergía por entonces, pero sin definirse del todo por ningún movimiento. A la hora de encuadrar su poética dentro de esta última tendencia, Orozco reconoce su afinidad parcial: "con el surrealismo lo único que tenía en común era una actitud hacia la vida y, a lo mejor, una cercanía de alguna imágenes oníricas. Nunca he hecho asociación libre ni escritura automática. Si lo hiciera, es posible que desembocara (...) en la plegaria". Fue periodista en Radio Municipal, donde hacía comentarios sobre teatro español y nacional; participó de la Compañía de radioteatro de Héctor Coire y Nidia Reynal de Radio Splendid y fue redactora en la década del '60 de revistas femeninas como *Claudia*, en las que bajo seudónimo respondía el correo sentimental y escribía el horóscopo. *Desde lejos* (1946), dedicado a Bosco, es el primer libro de poemas, con el que Orozco inaugura la estilística que caracterizará toda su poesía: predominantemente evocativa, con versos muy extensos y concentrados en recuperar un tiempo mítico, constituido por los seres y los objetos que poblaron su infancia en el campo. La abuela, Emilio, un rostro, las puertas, un pueblo, unas flores, una casa, la muerte y las apariciones son los tópicos que, envueltos en un hálito de memoria, habitan en el universo poético de sus primeros libros: "Puertas que no recuerdo ni recuerdan,/ perdidas con los años bajo tristes sudarios de nombres y de climas,/ regresan, convocadas quién sabe por qué ráfagas fieles,/ (...) con el verdor antiguo de unas manos gastadas en soledad y olvido." ("Las puertas"). En 1952 aparece *Las Muertes*, con el que empieza su transitar a través de lo imperceptible, de lo irracional. Compuesto por diecisiete poemas que, a la manera de epitafios, toman como referente tanto a seres queridos como a personajes de grandes textos literarios (Maldoror, de Lautrémont; Bartleby, de Melville; Gail Hightiwer, de Faulkner). Se cierra la obra con el poema "Olga Orozco", una suerte de necrológica autobiográfica: "Yo, Olga Orozco, digo a todos que muero./ (...) De mi estadía quedan las magias y los ritos,/ unas fechas gastadas por el soplo de un despiadado amor.". Con *Juegos Peligrosos* (1962) se inicia un periplo de la escritora por el ocultismo: magia, videncia, astrología, cartomancia, onirismo y talismanes recorren los poemas en forma de palabras que pueden romper los males que amenazan el presente; en otras palabras, desde la poesía el yo lírico emprende "juegos peligrosos" que traspasan los

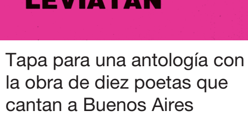
Edgar Bayley

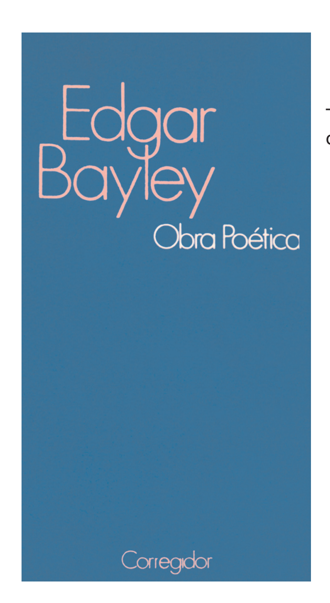
límites de lo visible, de lo terrestre: "Como una criatura alucinada/ a quien ya solo guiara la incesante rotación de la luna entre los médanos, /(...) así voy convocada, sin remedio,/ hasta alcanzar mi sombra de extranjera en la niebla/ hasta pasar los muros que llevan paso a paso a la condena,/ hasta entrar en la noche en que el malhechor asume la apariencia del sueño.". El próximo libro de poemas de Orozco, *Mundo salvaje*, aparece en 1974, después de probar la narración autobiográfica en *La oscuridad es otro sol* (1962). Luego vendrán *Canto a Berenice* (1977), *Mutaciones de la realidad* (1979), *La noche a la deriva* (1984), *El revés del cielo* (1987) y *Con esta boca, en este mundo* (1994).

Poesía e invención

Edgar Bayley (Buenos Aires, 1919-1990), quien participó de la fundación y dirección de recordadas revistas de poesía: *Arturo*, *Invención 2* (1945), *Poesía Buenos Aires* y *Zona* (1963), fue, además de poeta, un teórico sobre la práctica del arte. *Realidad interna y función de la poesía* –que *Poesía Buenos Aires* difundió como folleto en 1952 y luego sería impreso como libro de ensayos en 1966– constituye su legado. Para Bayley, hay en el hombre una "libre actividad mental" y "que se cumple hasta en las operaciones más rigurosas del pensamiento. La poesía alimenta y fortalece esta disposición natural por medio de la cual el hombre se relaciona con las cosas y las domina". En este sentido, su propuesta se acerca a las ideas sobre lo poético sostenidas por el surrealismo, que relacionó poesía y vida. Pero también, su teoría es tributaria del *creacionismo*. Así como el escritor chileno Vicente Huidobro –líder de esta tendencia de vanguardia– señala, en "Arte Poética": "Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; /el adjetivo, cuando no da vida, mata", Bayley reconoce que la realidad emocional "constituye el impulso nutricio de la actividad poética" y que puede servir "como incitación al trabajo creador, pero una vez que el acto de escribir comienza (...) el poeta comienza a trabajar con palabras; comienza a elegir las más adecuadas para su propósito expresivo. Inventa, no traduce. Su interés no está en mantenerse fiel a la emoción inicial, sino en aprovecharla estéticamente combinando las valencias poéticas de las palabras que la emoción hace surgir en su espíritu". En el lenguaje poético –concluye– "la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una coherencia nueva, inventiva". La poesía, entonces, se concreta en un contexto diferente del lógico en virtud del tono que alcanzan las palabras reagrupadas en la contextura emocional. No se pretende que el poema "no deba significar nada para el hombre", sino que no se limite a dar informaciones. El nuevo orden instaurado por el lenguaje poético "debe ser aprensible por el espíritu. Debe tener un significado emocional". El invencionismo de Bayley, que acentuaba el desprendimiento de todo lo accesorio al lirismo, propuso el discurso poético como medio de conocimiento: al librar la imagen poética de su función referencial, "lo desconocido adquiere un sentido: nos volvemos familiares con lo más lejano y distinto de nosotros". En *Estado de alerta y estado de inocencia* (1989), su segundo libro de ensayos, continúa la tentativa de definir lo indefinible: qué es lo que hace que un conjunto de palabras pueda convertirse en poesía. La reflexión sobre la creación poética se advierte en la producción de



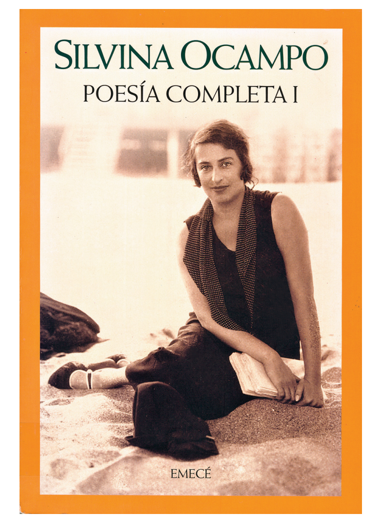

Tapa para una antología con la obra de diez poetas que cantan a Buenos Aires

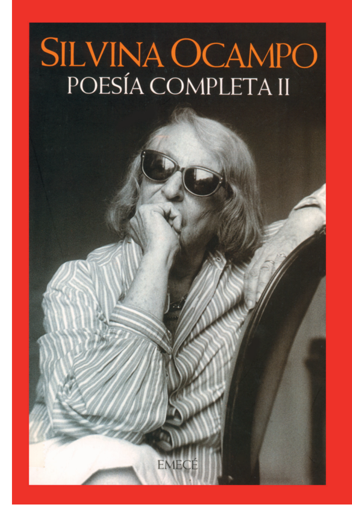


Tapa de *Obra Poética,* de Edgar Bayley

Bayley, cuando en ella se adivinan dos planos: el objeto o la historia a la que se alude y, simultáneamente, el trabajo que realiza el poeta en la selección y el tono de las palabras que alcanzan a construir un mundo paralelo al real. Bayley comienza a hacer poesía a partir de 1944 pero publica por primera vez, en 1949, *En común*. Este libro apareció –como la mayoría de los que escribiría fuera del circuito comercial y por insistencia de Aguirre– bajo el sello *Poesía Buenos Aires*. Pone en versos sus ideas sobre la creación poética, desarrolladas en las revistas; sobre todo en relación con el creacionismo de Huidobro, considera cada fragmento del poema y el conjunto como un hecho novedoso, producto de un acto de invención y al mismo tiempo consecuencia del desapego respecto de la realidad exterior. Desprovistos de signos de puntuación, de mayúsculas, de rima, de medida, y casi de metáforas, los poemas de *En común* hablan de la comunión entre un estado de inocencia y de alerta indispensable para alcanzar la imagen poética: "junto al sud que despierta/ en las palmas siguientes/ nuestra unión retenía su delirio/ y batía su mirada/ sin otra ayuda que los pasos/a pleno aire/ desaparece su error/ y el silencio no necesita de mi infancia/ son las palabras/ los nuevos desiertos." ("En común"). También integra el poemario un escrito en prosa, "La poesía", en el que Bayley hace su declaración de principios y sostiene que frente a la resistencia con la que el pensamiento convencional trata de menospreciar la lírica que no se presenta como clásica, "la poesía mantiene su combate contra las curvas untuosas de la adaptación. (...) la poesía es un reto cotidiano.". En una línea ya iniciada en el primer libro, que toma de las vanguardias el afán de unir el arte con la vida, de hacer de la escritura una experiencia antes que un producto terminado, se inscribe *La vigilia y el viaje* (1955). En él, el poeta combina un estado de duermevela o de insomnio, que le permiten ver cuando el resto está dormido, con un recorrido, a veces territorial, otras introspectivo: "el cielo se abre para contener la cabeza y las manos del hombre que sueña/ él está muy cerca de los árboles/ está muy cerca del silencio y de los días que hablan constantemente." ("El cielo se abre"). Los seres y las cosas que habitan la poesía de Bayley viven en equilibrio y las palabras, materia prima de las imágenes, sustituyen el mundo por la visión que el poeta tiene de la realidad exterior. Sin que se pueda afirmar que Bayley muestra una evolución, su poesía va experimentando algunos cambios. En *La razón y la palabra* (1960), desarrolla un tópico presente en la reflexión constante que el poeta hace en sus ensayos publicados en las revistas especializadas en el género: la armonía entre la razón y la expresión poética y el valor absoluto de la palabra para transmitir cualquier vivencia, ya que no cree en lo inefable, en que haya alguna experiencia que no pueda alcanzarse con el lenguaje. Como señala Rodolfo Alonso –prologuista de la obras completas, editadas en 1999–, Bayley se caracteriza por "su capacidad de razonamiento (muy profunda) y, al mismo tiempo, su capacidad de ponerle un límite humano a esa inteligencia rigurosa". El libro se cierra con "El poeta político", en el que destaca una función social en el arte; allí sostiene que el poeta también es un ser interesado en los problemas de las gentes y capaz de encontrar soluciones. *El día* (1963) alude a esa condición del poeta de ser un iluminado en medio de las tinieblas que envuelven la realidad. Fiel a uno de sus referentes literarios, Guillaume Apollinaire recupera la idea de las visiones solares y luminosas del mundo, elaboradas mediante una suerte de sexto sentido con el que cuenta el poeta, para rebelarse contra la que él denominaba "ideología del conformismo": "vas a ordenar por fin tu cabeza/ hablar claro entender entenderte/ vas a tener revelaciones/ en tus manos/ vas a comprender por fin en la oscura mañana/ la libertad de no esperar." ("Cualquier ventana").

Tapa para una edición de la poesía completa de Silvina Ocampo, la primera del presente siglo

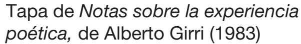


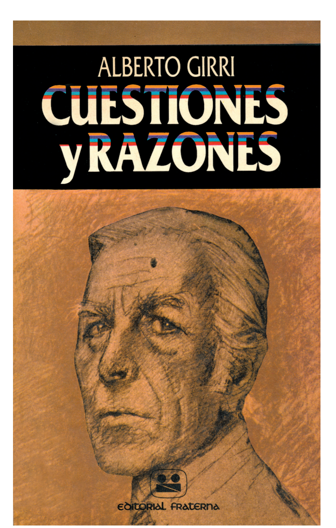


Las caras del prisma

"Fui y soy la espectadora de mí misma;/ cambia lo que entra en mí como en un prisma", expresa Silvina Ocampo en "Acto de contrición", que inicia *Lo amargo por lo dulce* (1962) y que define en gran medida su arte poética, construida en la frontera de dos géneros: la lírica y la narrativa. En varios de sus poemas, los versos se encabalgan para configurar historias, muchas de las cuales conforman el rompecabezas de una autobiografía siempre en ciernes. En la enumeración de datos sobre la propia vida, "Silvina" se oculta y brinda al mismo tiempo sus secretos: el "pálido calidoscopio" gira y, con los mismos elementos –con sus formas y destellos–, deja ver cómo ella puede ser a la vez feliz y estar desesperada; decir el bien y ser blasfema; parecer repugnante y atroz y, de la misma manera, temblar "de miedo de sufrir" y doblegarse en la culpa. Lo dispar cruza su escritura –casi un autorreconocimiento–, hecha también de los manchones de una artista plástica: la línea y el color, el volumen y los planos corren paralelos a la inclinación por la rima de las palabras: "La palma de mi mano es una hoja/ de árbol o de papel cuadriculado/ donde escribí mensajes en mi infancia/ con tinta azul, violeta, verde, roja." ("Los mensajes") y "Yo conocí otras caras ya olvidadas,/(...) pero ninguna fue como ésta laberíntica/ en su pureza atónita de estatua, /ninguna fue un jardín, un buen retrato/ con todos sus contornos y sus sombras" ("La cara"). El espacio por el que se desplaza el "yo" lírico se construye minuciosamente. En su primer libro de poemas, *Enumeración de la patria* (1942), el texto homónimo presenta la evocación que se complace en el catálogo de los componentes de la naturaleza en asociación con pasajes de la historia nacional; "Buenos Aires", "San Isidro", "La estatua de Adrogué", "Evocación de Córdoba", entre recuerdos y nostalgias, recuperan lugares conocidos con la pasión visual que caracteriza más a la pintora que a la escritora. También *Amarillo celeste* (1972) es un poemario –en que Silvina Ocampo gana libertad expresiva, logra dar mayor ritmo a los versos y no queda anclada a la urgencia de la rima–, que recuerda espacios ciudadanos, plazas, casas, barrios, calles, a la luz del presente y del pasado. En el poema "Los árboles de Buenos Aires" (en 1979, aparece un libro suyo con distintos poemas y fotos sobre árboles de la ciudad), muestra su férreo vínculo con esta especie natural, desde la infancia, mientras lamenta cómo se los derriba en esta "ciudad de olvidos y desaires". Los "Sonetos del jardín" (*Enumeración*), dedicados a la memoria de su madre, cuya ausencia se revierte en retrato, en reflejo en una superficie espejada, descubren una zona en que es posible retornar a la vida el bien perdido. Una segunda serie de "Sonetos del jardín", en que la naturaleza vuelve a asociarse al pasado y los afectos, aparece en *Espacios métricos* (1945), libro cuyo título reúne las distintas artes (plástica, música, literatura). La tercera, en *Poemas de amor desesperado* (1949), que renueva el diálogo con su madre venerada y ausente, traspuesta en más de una antítesis –recurso recurrente: "luminosa y con sombras en tu pelo" ("La predilecta rosa"). "El oblicuo espejo", en *Los nombres* (1953), presenta otro espacio que conjuga lo aparente y lo real: el espejo, igual a otros reiterados artificios de la imagen –como las fotografías, los retratos, la "cara apócrifa"–, es "oblicuo": "Queremos ser a veces lo que somos/ y a veces con pasión lo que no somos:/ difícil es trocarse en otra cosa" ("Ser", *Lo amargo por lo dulce*). En la conjunción de voces y de rostros –evocados por la memoria o restituidos en la imaginación, a veces inventados–, la escritora busca su identidad: "yo a mi lado no en mí" ("Sinmí", *Amarillo celeste*), y la confirma cuando se enfrenta a sí misma en el juego poético: "El ser más inesperado es uno mismo/ hasta las esfinges nos miran con ojos asombrados." ("La esfinge", *Poesía inédita y dispersa*, 2001).




Tapa de *Notas sobre la experiencia poética,* de Alberto Girri (1983)



Alberto Girri en la tapa de su obra *Cuestiones y razones*

Al margen de los grupos de vanguardia

"Podrían enunciarse una variedad de funciones [de la poesía] (...). Decir que su objeto es el de realizar a través del poema una indagación de la realidad, una puesta en práctica de un método de conocimiento muy peculiar, distinto del científico pero igualmente atendible. Podría, asimismo, afirmarse que la función del poeta, del poema, es la de intentar darle una existencia permanente a la realidad aparencial en la que nos movemos (...) Pero, fundamentalmente, creo que en última instancia el fin del poema es dar cuenta del compromiso que su autor tiene con la lengua.". Tales son las palabras de Alberto Girri (Buenos Aires, 1919-1991) en el Suplemento de Letras de *Convicción* en 1979. Desde 1946, cuando publicó *Playa sola*, hasta el final de su vida tuvo una producción sostenida, numerosa y heterogénea: más de veinticinco libros de poesía, varias antologías y compilaciones de su obra, alrededor de trece libros de traducción de poesía al castellano, cuentos, artículos de crítica literaria y ensayos sobre el discurso poético. Además, incursionó en el ámbito del periodismo como redactor o colaborador frecuente en el suplemento cultural de *La Nación* –bajo la dirección de Mallea–, en la revista *Sur* y en *Correo Literario* –una publicación quincenal fundada por Luis Seoane–. Persiguiendo el mismo norte que las vanguardias argentinas, las que hacia mediados del siglo XX eran sumamente críticas de la generación del '40, pero lejos de pertenecer a los grupos y movimientos contemporáneos a la escritura de su obra, Girri se entregó a una resistencia firme frente a la concepción del lenguaje como una etiqueta puesta a las cosas con el fin de organizar la realidad en estructuras coherentes. En su lugar, presentó una poesía signada por el libre uso de las palabras y de las estructuras sintácticas, pero no defendió el papel del arte como instancia para cambiar el mundo. Según la interpretación de Pezzoni, en el prólogo a *Antología temática* (1969) –una compilación de textos escritos entre 1946 y 1967–, para Girri "el poema es la exhortación a derribar las máscaras con que la lógica y los convencionalismos corrientes disimulan el misterio del mundo". Traductor de Stevens, Eliot, Williams o Pound, Girri veía en la labor de traducir un constante aprendizaje, obligado por la necesidad de estudiar los mecanismos de composición, los recursos, el modo de ver y de crear el mundo, presentados desde el interior del poema, que influyen en la propia escritura. De tono predominantemente intelectual y con fuerte tendencia a la abstracción, pero sin excluir los elementos emocionales y sensibles, la poesía de uno de los mejores poetas argentinos después de Borges –de acuerdo con la encuesta realiza-

"El interés de Alberto Girri por el pensamiento surrealista se hace evidente a lo largo de su trayectoria poética. Sin experimentar su *pathos*, parece compartir ciertos puntos de visión, que se proyectan en su obra hacia un trascendentalismo no asimilable, por cierto, a la filosofía de Breton." Graciela de Sola

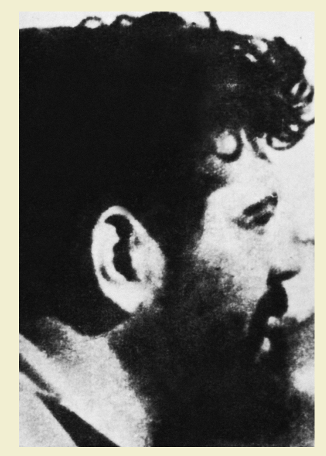
da por *La Opinión* en 1977–, muestra una obsesiva preocupación por lo que la realidad tiene de ambigua y paradojal. El yo lírico se manifiesta escindido entre la conciencia de la caducidad de la vida y el anhelo de permanencia, de inmortalidad: "Ya soy eterno en esta dulce mutilación que viene de lo oscuro,/ viviré mil veces y otras mil/ puedo romper las apariencias de bondad cristiana." ("El recién nacido", *Playa sola*). Por otra parte, el poeta bucea en el pasado, en el amor y en los sueños para encontrar la permanencia afectada por el paso del tiempo. Sostiene que es en la infancia cuando el ser humano aprende todo lo que sabe. A pesar de que la pérdida de la inocencia modifica esta primera percepción de las cosas, el poeta –en el mismo momento en que se pone a escribir– vuelve a la fuente pura, al instante cuando escuchó todo por primera vez; en otras palabras, se vuelve un niño que mira con asombro el mundo: "No es el amor ni es el negocio del alma/ es mejorar con palabras lo que creemos oír por primera vez." ("El amor", *Playa sola*).

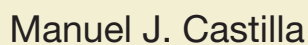
Después de *Playa sola*, publicó *Coronación de la espera* (1947), *Trece poemas* (1949), *El tiempo que destruye* (1950), *Escándalo y Soledades* (1952) y *Examen de nuestra causa* (1956), libros en los que Girri continuará disertando sobre el tiempo, su sistema de medición a partir de la sucesión de unidades contiguas y su trayectoria lineal hacia el futuro: "Mi tiempo es lento. Por ti retardo la muerte/ cuando tu clepsidra quiere iluminarme/ y canta." ("Canto cuarto", *Coronación de la espera*). Con *La penitencia y el mérito* (1957) y hasta los comienzos de la década del '60, *Propiedades de la magia* (1959) y *Condición necesaria* (1960), la poesía de Girri se resigna a aceptar el destino humano escindido en hálito y materia, en lugar de seguir sosteniendo conciliaciones aparentes: el amor se vuelve traición, el pasado no compensa nada, la niñez se termina. Cada verso pone al hombre a debatirse entre el espíritu perenne y la materia limitada por la cronología vital: "Nacido con el mundo/ el tiempo tuvo principio y tendrá fin/ y nuestra reforma/ es expulsar desde adentro (...)/ la historia cíclica de los imperios." ("Principio de reforma", *La penitencia y el mérito*).

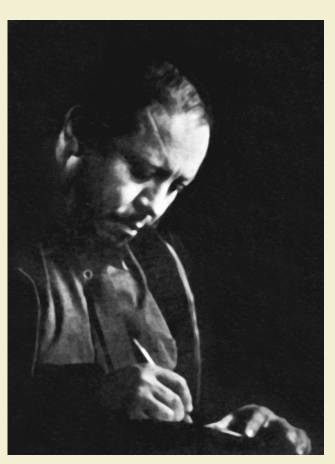


Nuevas poéticas de la tierra

MARÍA INÉS GONZÁLEZ



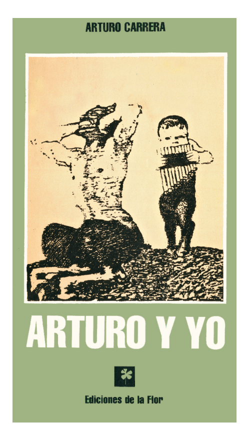

Manuel J. Castilla


Jaime Dávalos

La relación entre el hombre y el paisaje que habita ha sido pensada en un arco que va desde lo geográfico a lo metafísico. La búsqueda de la identidad en la tierra fue lugar común de un primer regionalismo, que hegemonizó a principios del XX la literatura del interior –telúrica, descriptiva; presentadora de sujetos diferenciados respecto del narrador/escritor y del lector urbano, como el coya o el indio; nostálgica del pasado; exaltatoria de la esencia local–. Búsquedas, como la de Girondo en *Campo nuestro,* demuestran que existen otras formas menos convencionales y tradicionalistas para recuperar en la tierra el origen propio. En Salta, un regionalismo ni estático ni mítico, con alto grado de indagación estética y política, se expande a partir de los '50. Ya en los '40, se había formado allí un movimiento cultural, nutrido, además, por intelectuales de Tucumán y Santiago del Estero, que mantendría vínculos con todo el país: *La Carpa*. Entre ellos, figuraba Manuel J. Castilla (Salta, 1914-1980), que exponía así el proyecto: "El grupo se había formado con la idea de defender al Norte, a la tierra. Cantar aquello (...) manoseado por los malos folkloristas". Su poesía toca la cultura propia del noroeste desde una perspectiva social: presta su habla a los hombres sin voz; polifónica, enlaza los rasgos lingüísticos salteños con los chaqueños, Calchaquíes, los de la frontera con Bolivia; lo quechua y lo aymara. Lo pluricultural como problema es desgranado por una poética que se separa tanto de la romántica como de la realista. Frente a la posición atávica del primer regionalismo, Castilla concibe el poetizar como un trabajo que nombra, redefine y reorganiza el mundo, desde una nueva mirada. Su palabra pone al descubierto la fuerza dramática de la unión de naturaleza y sujeto: "Me dejo estar sobre la tierra porque soy el gozante (...) Pienso: si alguno me tocara las manos/se iría enloquecido de eternidad,/húmedo de astros lilas, relucientes./Estoy solo de espaldas transformándome./En este mismo instante un saurio me envejece y soy/ leña/ y miro por los ojos de las alas de las mariposas/ un ocaso vinoso y transparente". Desde *Agua de lluvia* (1941) hasta *Cantos del gozante* (1972), traza una línea anti-conservadurista, fundante en la literatura del Noroeste, que luego recogerán escritores como Héctor Tizón o Daniel Moyano. Jaime Dávalos (Salta, 1921-1981), nació en una familia de encumbrada estirpe social y artística. Hijo del "patriarca" Juan Carlos Dávalos, canonizado en su provincia y ascendido al bronce oficial como modelo literario regional, Jaime se atreve a hacer un viraje que desmonta el mandato heredado. No sólo eliminó lugares comunes para nombrar costumbres de su tierra: "en la fiesta de amor/ yo alzo el vaso de vino/ por la sombra mojada./ Y su ojo impar me mira con un nimbo dorado desde el animal hondo de su ocaso interior". Además, se fue del "pago" y, andariego, forjó textos atravesados por culturas y paisajes que recorrió como dibujante, alfarero o titiritero; por ejemplo, los del Litoral: "se ahúma en verde, musgos y enredaderas /como una boa líquida el Paraná, meloso". No concibió la poesía sin la música, así que la guitarra y el charango fueron ejes articuladores de sus versos. Tampoco la imaginó sin compromiso social: "El patrón tiene miedo que se manchen/ con vino los mineros/Él sabe que les entra como un chorro de gritos/ en el cuerpo/ enroscado en las cuevas de la sangre/ les hallará el silencio/ el oscuro silencio de la piedra/ que come sombra socavón adentro". Una imagen compleja funde hombre, paisaje y trabajo en una sola entidad, y sintetiza denuncia, descripción y musicalidad. Publicó, entre otros libros, *Rastro seco* (1947); *Coplas y canciones* (1959); *Solalto* (1970); *Cancionero* (1980).Con ambos poetas, el Noroeste independiza la palabra de la tradición inmóvil donde la había colocado, desde fines del XIX, el poder central.

La travesía de la escritura

Cuenta Arturo Carrera (Buenos Aires, 1948) que llegó a la capital cuando tenía dieciocho años, junto con su amigo César Aira. Ya en la ciudad buscó en la guía el número de teléfono y la dirección de Alejandra Pizarnik, y se presentó en la casa de la poeta con unos cigarrillos Gitanes y una tortuguita de juguete, cuya cabeza y patas se movían nerviosamente. Luego de hacerse amigos, en 1972 ella presentó *Escrito con un nictógrafo*, el primer libro de poemas de Carrera, en el que las letras blancas sobre las páginas negras representan lo que el autor llama “escritura de la noche, resuelta con un procedimiento de escritura que es la utilización de ese nictógrafo, el aparato que Lewis Carrol usaba para escribir en la oscuridad. (...) Yo estaba tan mal en ese momento que escribía en la oscuridad. Me despertaba y escribía pequeños fragmentos que iba acumulando en un cuaderno. Trataba de que fuera escritura ‘a ciegas’, después, al otro día captaba esos fragmentos escritos y los pulía.”. *Escrito sobre un nictógrafo* muestra una experiencia poética que encuentra sus antecedentes en las vanguardias de mediados de siglo: fetichismo por ciertos objetos mágicos necesarios para poder escribir, utilización novedosa de la página y del color de la tinta, exploración de los contrastes (vida y muerte, sombras y luces), empleo de composiciones no tradicionales como el ideograma oriental y otros recursos gráficos. De 1975 es *Oro*, libro con el que se interrumpe su trabajo; ya que, durante la dictadura, Carrera deja de publicar y, según sus afirmaciones, también de escribir. En los poemas de *Oro,* el poeta vuelve a estéticas precolombinas; las parodia para hablar indirectamente de los excesos de poder imperantes, de las desapariciones, de la represión. Su siguiente libro, *La partera canta*, aparece recién en 1982, cuando la poesía empezaba a atravesar un nuevo camino a partir de una tendencia acuñada en el país por Néstor Perlongher, el neobarroco: “mucho del gozo-goce/ en estos tiempos sangrientos/ soldado sujeto que acompaña a lo oscuro/ pero encerrado en su compañía / desvía (con música/ los niños, las sombras de helio pintado/ los pálidos monjes en la negras esterillas/ niños, los niños/ la niña, las niñas/ del porvenir.” (“Los niños arrasantes”). En este contexto, Carrera es reconocido por el escritor cubano Severo Sarduy –prologuista de su primer libro–, como continuador del neobarroco latinoamericano, cuyo antecedente no es el Siglo de Oro español sino el escritor, también cubano, José Lezama Lima. Los poetas alineados en esta dirección se propusieron una relectura de la tradición lírica nacional de todo el siglo XX que les permitiera conciliar el atacado Modernismo dariano; el Surrealismo de Molina y Madariaga, ya abandonado por las generaciones del ’50 y ’60, que los precedieron; otras tendencias vanguardistas como las ensayadas por Girondo; y el Simbolismo de Juan L. Ortiz. El resultado fue una mixtura heteróclita, pero al mismo tiempo sumamente abierta a procedimientos y composiciones estróficas que daba cuenta de tiempos en que se recuperaba la libertad de expresión. De esta época es *Arturo y yo* (1983), el libro más barroco de Carrera y, a la vez, el que inaugura la vertiente autobiográfica del autor, protagonizada por su madre, su padre, sus tías, sus conocidos de Pringles, sus hijos: “Esther (28 años) salió a defenderme/ ¿Qué le hacen a Arturito?/ No le tiren pasto a Arturito/ que está escribiendo/ Pero Arturito no sabe escribir./ Arturito es pasto de las llamas/ de los niños (...) Forzar/ el ideograma de la alegría:/ el cuerpo como único retrato, /único espejo, único pie de la temible/ locura.”. En esta suerte de novela familiar, los personajes se trasladarán a los posteriores libros, *Children’s corner* (1989), *La banda oscura de Alejandro* (1994), con los que Carrera construirá una especie de relato por entregas, en el que vida y profesión se reenvían constantemente.



Tapa para *Arturo y yo,* de Arturo Carrera


Arturo Carrera

Antología

“esta mano no es la mano ni la piel de tu alegría
al fondo de las calles encuentras siempre otro cielo
tras el cielo hay siempre otra hierba playas distintas
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada
nunca supongas que la espuma del alba se ha extinguido
después del rostro hay otro rostro
tras la marcha de tu amante hay otra marcha
tras el canto un nuevo roce se prolonga
y las madrugadas esconden abecedarios inauditos islas remotas
siempre será así
algunas veces tu sueño cree haberlo dicho todo
pero otro sueño se levanta y no es el mismo
entonces tú vuelves a las manos al corazón de todos de cualquiera
no eres el mismo no son los mismos
otro saben la palabra tú la ignoras
otros saben olvidar los hechos innecesarios
y levantan su pulgar han olvidado
tú has de volver no importa tu fracaso (...)”

Edgar Bayley, “es infinita esta riqueza abandonada”.
En *Obra poética*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1976.

“Estaba cerca de mi puesto de observación
y la tierra lloraba en sus lunares,
tanta muerte impúdica.

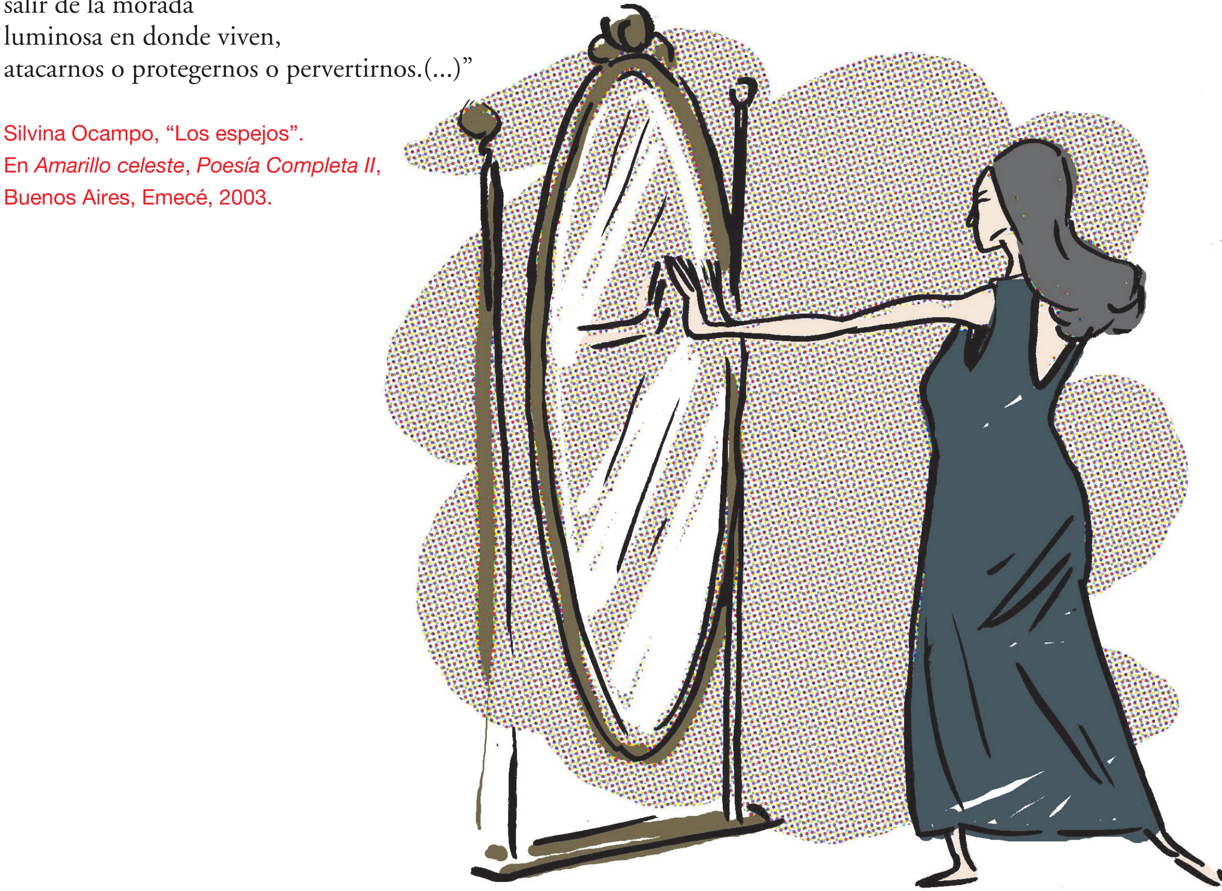
Adiós,
ya soy eterno en esta dulce mutilación que viene de lo oscuro,
viviré mil veces y otras mil
puedo romper las apariencias de bondad cristiana,
saciada de días
y densos deseos solitarios.

Adiós,
ya recupero esa especie de confiada locura
que había en mí,
que merodeaba como un viento ciego y sin provecho,
porque en mi boca
solo nacía el hielo y la costumbre de los hombres,
alegres empresarios de la vigilia
y de los ejercicios espirituales.
(...)”

Alberto Girri, “El recién nacido”. En: *Obra poética I*,
Buenos Aires, Corregidor, 1977.

"Inútil sería tapar los espejos
para que no salgan de su interior
las personas que se han alojado en él
esperando que alguien se refleje
y puedan, inadvertidos, ominosamente o piadosamente
salir de la morada
luminosa en donde viven,
atacarnos o protegernos o pervertirnos.(...)"

Silvina Ocampo, "Los espejos".
En *Amarillo celeste*, *Poesía Completa II*,
Buenos Aires, Emecé, 2003.



"Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras.
óyelos desgarrar la tela del presagio.
Escucha. Alguien avanza
y las maderas crujen debajo de tus pies como huyeras sin cesar y sin
cesar llegarás.
Tú sellaste las puertas con tu nombre inscripto en las cenizas de ayer
y de mañana.
Pero alguien ha llegado.
Y otros rostros te soplan el rostro en los espejos
donde ya no eres más que una bujía desgarrada,
una luna invadida debajo de las aguas por triunfos y combates,
por helechos.

Aquí está lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que puede venir.
Siete respuestas tienes para siete preguntas.
Lo atestigua tu carta que es el signo del Mundo:
a tu derecha el Ángel,
a tu izquierda el Demonio.
(...)"

Olga Orozco, "La cartomancia". En: *Obra poética*, Buenos Aires Corregidor, 1979.

Bibliografía

ALONSO, RODOLFO, “Una difícil esperanza”. En: Bayley, Edgar, *Obras*, Madrid, Grijalbo-Mondadori, 1999.
ANTELO, RAÚL, “Estudio filológico preliminar (Papiers collés)”. En: *Oliverio Girondo, Obra Completa*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, Edición de archivos, 2000.
CALBI, MARIANO, “Prolongaciones de la vanguardia”. En: Cela, Susana (dir.), *La irrupción de la crítica*, en Jitik, Noé, *Historia Crítica de la Literatura Argentina,* Buenos Aires, Emecé, 1999.
FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR, “La poesía argentina de vanguardia”. En: Arrieta, R. A., *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1949.
GILIO, MARÍA ESTER, “Entrevista a Olga Orozco”. Buenos Aires, Página/12, 12 de julio de 1998.
GIRRI, ALBERTO, *Notas sobre la experiencia poética*, Buenos Aires, Losada, 1983.
MONTALDO, GRACIELA, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1993.
MOYANO, ELSA (coord.), *La literatura de Salta, espacios de reconocimiento y formas del olvido*, Salta, Universidad de Salta, 2004.
NOBILE, BEATRIZ DE, *El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje,* Buenos Aires, Losada, 1972.
PANESI, JORGE, “El tiempo de los espejos”. En *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y de Ciencias de la Educación, U.N.L.P., Buenos Aires, Ediciones al Margen, 2004.
PEZZONI, ENRIQUE, “Alberto Girri”. En: *El texto y sus voces,* Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
PEZZONI, ENRIQUE, “Mito y poesía en Enrique Molina”. En *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
PRIETO, MARTÍN, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
RIVERA, JORGE B., *El periodismo cultural,* Buenos Aires, Paidós, 1995.
SLADE PASCOE, MURIEL, *La poesía de Alberto Girri*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
ULLA, NOEMÍ, *Invenciones a dos voces*, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 2000.

Ilustraciones

Tapa, *Lyra*, a. XXXV, nos. 234-236, Buenos Aires, 1977.
P. 866, *Historia general del arte en la Argentina*, t. IX, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2005.
P. 867, *Historia general del arte en la Argentina*, t. X, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2005.
P. 868, GIRONDO, OLIVERIO, *Obras. Poesía I*, 8ª ed., Buenos Aires, Losada, 1998.
P. 869, MOLINA, ENRIQUE, *Obras Completas*, II, Buenos Aires, Corregidor, 1987.
P. 870, OROZCO, OLGA, *Antología Poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes (Poetas argentinos contemporáneos), 1996.
P. 872, *Poesía Buenos Aires (x 10)*, Buenos Aires, Leviatán (Poesía Mayor), 2001.
P. 872, BAYLEY, EDGAR, *Obra Poética*, Buenos Aires, Corregidor (Biblioteca Poesía), 1976.
P. 873, OCAMPO, SILVINA, *Poesía Completa,* I y II, Buenos Aires, Emecé, 2002.
P. 874, GIRRI, ALBERTO, *Notas sobre la experiencia poética,* Buenos Aires, Losada, 1983.
P. 874, GIRRI, ALBERTO, *Cuestiones y razones*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1987.
P. 876, *Historia de la Literatura Argentina*, v. 3, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 877, CARRERA, ARTURO, *Arturo y yo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984.